ARTE Y LETRAS

EL DIARIO

SUPLEMENTO DOMINICAL

La Paz, Domingo 17 de Mayo de 1953.

CONCEPCION DIALECTICA DE LA NADA

por JEAN PAUL SARTRE

ES Todavía demasiado pronto que nosotros podamos pretender despejar el sentido de esta nada frente a la cual nos ha lanzado de pronto la interrogación. Más hay algunas precisiones que podremos dar desde ya. No parece, en particular, desacertado, tratar de fijar las relaciones del ser con el no-ser que lo envuelve. Hemos comprobado en efecto un cierto paralelismo entre las conductas humanas en presencia del ser y la del hombre en presencia de la nada; y nos viene enseguida la tentación de considerar el ser y el no - ser como dos componentes complementarios de lo real, a la manera de la sombra y la luz; se trataría en suma de dos nociones rigurosamente contemporáneas que se unirían de tal suerte en la producción de los existentes, que sería vano considerarlos aisladamente. El ser puro y el no - ser puro serían dos abstracciones cuya reunión sería solamente la base de las realidades concretas.

Tal es ciertamente el punto de vista de Hegel. Se da en la lógica en efecto, donde él estudia las relaciones del ser y del no-ser, y llama a esta lógica "el sistema de las determinaciones puras del pensamiento". Es precisa esta definición: "Los pensamientos, tales como se los representan ordinariamente, no son pensamientos puros, pues se entiende por ser pensado un ser cuyo contenido es un contenido empírico. En la lógica los pensamientos son tomados en tal forma que ellos no tienen otros contenidos que el contenido del pensamiento puro". Ciertamente, esas determinaciones son: lo que hay de más íntimo en las cosas pero, al mismo tiempo, cuando se los considera "en y por ellas mismas", se las deduce del pensamiento mismo y se descubre en ellas mismas su verdad. La lógica hegeliana se esforzará por "poner en evidencia la fragmentación de las nociones que va considerando sucesivamente y la necesidad para entenderlas, de elevarse a una noción más completa que las supere y las integre. "Se puede aplicar a Hegel lo que Le Senne dice de la filosofía de Hamelin: "Cada uno de los términos inferiores depende de los términos superiores, como lo abstracto de lo concreto que le es necesario para realizarse". El verdadero concreto para Hegel, es la existencia con su esencia, la totalidad producida por la integración sintética de todos los momentos abstractos que se superan en ella, exigiendo su complementación. En este sentido el ser será la abstracción más abstracta y más pobre, si lo consideramos en sí mismo, es decir, separándolo de su rebasamiento a lo mediato. Las cosas en general "son", mas su ser consiste en manifestar su esencia. El ser se transforma en esencia: se puede expresar esto diciendo: "El ser presupone la esencia" Aunque la esencia aparece, con relación al ser, como mediada, ella es sin embargo su origen verdadero. El ser se vuelve hacia su fundamento: el ser se sobrepasa en la esencia". (Hegel).

Así el ser cortado de la esencia que es su fundamento deviene la "simple inmediatividad vacía". Y es así precisamente como lo define la filosofía del espíritu, que postula al puro ser "desde el punto de vista de la verdad" como lo inmediato. Si la lógica debe empezar con lo inmediato, encontraremos entonces este principio en el ser, que es "la indeterminación que precede toda determinación, lo indeterminado como punto de partida absoluto".

Más el ser así determinado "pasa a" su contrario. "Este puro ser dice Hegel en su Pequeña Lógica, es la abstracción pura y, en consecuencia, la negación absoluta que, tomada ella también en su momento inmediato, es el no - ser". La nada no es en efecto sino simple identidad consigo mismo, vacío completo, ausencia de determinación y de contenido. El puro ser y la nada pura son entonces la misma cosa. O más bien, serán diferentes. Más "como aquí la diferencia no sería aún una diferencia determinada, porque el ser y el no-ser constituyen el momento inmediato, tal como ella (la diferencia) es en ellos no podría ser denominada, no es más que una pura opinión". Esto significa concretamente que: no hay nada en el cielo y en la tierra que no contenga en sí el ser y la nada".

Es todavía demasiado pronto para discutir en sí misma la concepción hegeliana: es sólo el total de los resultados de nuestra investigación el que nos permitirá tomar posición frente a ella. Conviene solamente hacer observar que el ser se reduce para Hegel a una significación de la existencia. El ser está comprendido en la esencia que es su fundamento y su origen. Toda la teoría de Hegel se funda sobre la idea de que es preciso una marcha filosófica para encontrar al principio de la lógica lo inmediato a partir de lo mediatizado, lo abstracto a partir de lo concreto que lo funda. Más hemos ya hecho notar que el ser no es con respecto al fenómeno como lo abstracto con respecto a lo concreto. El ser no es una "estructura entre otras", un momento de los objetos, es la condición misma de todas las estructuras y de todos los momentos, y el fundamento sobre el cual se deberán manifestar todos los caracteres del fenómeno. Y paralelamente, no es admisible que el ser de las cosas consista en manifestar su esencia. "Porque entonces, sería necesario un ser de este ser. Si, por otra parte, el ser de las cosas "consiste" en manifestar, no se ve cómo Hegel podría fijar un momento puro del ser en el que no encontraríamos rastros de esta estructura primera. Es verdad que el ser puro es fijado por el entendimiento, aislado y cuajado en sus determinaciones mismas. Más si el rebasamiento hacia la esencia constituye el carácter primero del ser y si el entendimiento se limita a "determinar y perseverar en sus determinaciones", y no se ve cómo, precisamente, él no determina el ser como "consistiendo en manifestar". Se dirá que para Hegel, toda determinación es negación. Más el entendimiento en este sentido, se limita a negar de su objeto que él sea otro del que es. Esto basta, sin duda, a impedir toda marcha dialéctica, más no basta para hacer desaparecer todo germen de rebasamiento. En la medida en que el ser se rebasa o pasa a otra cosa, escapa a las determinaciones del entendimiento, pero en la medida en que él se sobrepasa, es decir, que es en lo más profundo de sí el origen de su propio rebasamiento, es preciso más que aparecer tal como él es al entendimiento, que éste lo fije en sus determinaciones propias. Afirmar que el ser no es sino aquello que es, sería por lo menos dejar al ser intacto en la medida en que él es su superación o rebasamiento. De aquí la ambiguedad de la noción hegeliana de rebasamiento (superación) que tan pronto parece ser un fluir desde lo más profundo del ser considerado, tan pronto un movimiento externo por el cual ese ser es arrastrado. No basta afirmar que el entendimiento no encuentra en el ser sino lo que él es, es preciso todavía explicar cómo el ser, que es lo que él es, puede no ser otra cosa que ello: semejante explicación sacaría su legitimidad de la consideración del fenómeno de ser en cuanto tal y no de los procedimientos negativos del entendimiento.

Más lo que conviene aquí examinar es sobretodo la afirmación de Hegel de acuerdo con la cual el ser y la nada constituyen dos contrarios cuya diferencia, en el nivel de abstracción que consideramos, no es más que una "opinión".

Oponer el ser a la nada, como la tesis a la antítesis, a la manera del entendimiento hegeliano, es suponer entre ambos una contemporaneidad lógica. Así dos contrarios surgen al mismo tiempo como los dos términos límites de una serie lógica. Más es preciso notar aquí que sólo los contrarios pueden gozar de esta simultaneidad desde que ellos son igualmente positivos (o igualmente negativos). Pero el no-ser no es el contrario del ser, sino que son contradictorios. Ello significa una posterioridad lógica de la nada con respecto al ser, porque la nada es el ser puesto primeramente y después negado. El ser y el no-ser no pueden ser así conceptos del mismo contenido, por cuanto el no-ser supone una marcha irreductible del espíritu: cualquiera que sea la indiferenciación primitiva del ser, el no-ser es esta misma indiferenciación **negada**. Lo que permite a Hegel hacer pasar el ser a la nada es que él ha introducido implícitamente la negación en su definición misma del ser. Esto va de sí porque toda definición es negativa, desde que Hegel no ha dicho retomando una fórmula de Spinosa, que **omnis determinatio est negatio**. Y no escribe: — "Cualquier determinación o contenido que distinguiera el ser de otra cosa, que pusiera en él un contenido, no permitiría ya mantenerlo en su pureza. Es la pura indeterminación y el vacío. No se puede aprehender nada en él..." Así es Hegel quien introduce desde fuera en el ser esta negación que volverá a encontrar enseguida cuando lo haga pasar en el no-ser. Sólamente que hay aquí un juego de palabras sobre la noción misma de la negación. Puesto que si niego del ser toda determinación y todo contenido, siempre será afirmando que por lo menos él es. Así, que se niegue del ser todo lo que se quiera, no podrá hacerse que él no sea, por el hecho de que se niegue que sea ésto u aquello. La negación no alcanzaría al núcleo de ser del ser que es plenitud absoluta y entera positividad. En cambio, el no-ser es una negación que se refiere a ese núcleo de densidad plenaria misma. Es en su corazón que el ser de el no-ser es negado. Cuando Hegel escribe: "(El ser y la nada), son abstracciones vacías y cada una de ellas es tan vacía como la otra", olvida que el vacío es vacío de alguna cosa. Pero, el ser es vacío de toda determinación aparte de su identidad consigo mismo; en cambio que el no-ser es vacío de ser. En una palabra, lo que es preciso recordar en contra de Hegel, es que el ser es y la nada no-es.

Así aún cuando el ser no fuera el soporte de ninguna cualidad diferenciada, la nada le sería lógicamente posterior puesto que ella supone el ser para negarlo, puesto que la cualidad irreductible del no viene a sobreagregarse a esta masa indiferenciada de ser para entregarla. Esto no significa solamente que debemos rehusar poner el ser y el no-ser sobre el mismo plan sino todavía que debemos cuidarnos de postular jamás la nada como un abismo original del que surgiría el ser. El uso que nosotros hacemos de la noción de la nada en su forma familiar supone siempre una especificación previa del ser. Llama la atención, a este respecto, que la lengua nos provea de una negación con respecto a las cosas (nada) y de una negación con respecto a los seres humanos o personas (nadie). Pero la especificación es más apretada todavía en la mayor parte de los casos: se dice, designando una colección particular de objetos: "No toque nada", es decir, muy precisamente, a nada de esta colección. Igualmente aquel a quien se interroga sobre un suceso bien determinado de la vida privada o pública responde: "Yo no sé nada", y esta nada se refiere al conjunto de hechos sobre los cuales se lo ha interrogado. Sócrates mismo, con su frase famosa: "Sé que no sé nada", designa por esa nada precisamente la totalidad del ser considerado en cuanto a su verdad. Si, adoptando un instante el punto de vista de las cosmogonias ingenuas ensayamos preguntarnos lo que "había" antes de que existiera el mundo y respondemos "nada", nos encontraremos forzados a reconocer que este "antes" como esta "nada" son efectos retroactivos. Lo que negamos hoy, cuando estamos instalados en el ser, es que hubiera habido ser antes de este ser. La negación emana aquí de una conciencia que se vuelve hacia sus orígenes. Si quitamos a ese vacío original su carácter de ser vacío de este mundo y de todo conjunto que tome forma de mundo, como también de su carácter de **antes** que supone un **después** con relación al cual se constituye como **antes** es la negación misma la que vendría a disolverse dejando su lugar a una total indeterminación que sería ya imposible de concebir, ni aún a título de nada. Así invirtiendo la fórmula de Spinosa, podremos decir que toda negación es determinación. Esto significa que el ser es anterior a la nada y la funda. Por lo que es necesario entender no sólamente que el ser tiene sobre la nada una precedencia lógica sino aún que la nada saca concretamente su eficacia del ser. Es lo que nosotros expresamos diciendo que la nada es íntima al ser. Ello significa que el ser no necesita de la nada para ser concebido y que se puede inspeccionar su noción exhaustivamente sin encontrar en ella el menor rastro de la nada. En cambio la nada, **que no es**, no tendría más que una existencia prestada: es del ser que tomaría su ser; su nada de ser no se haya sino dentro de los límites del ser y la desaparición total del ser no sería el advenimiento del reino del no-ser, sino, por lo contrario, la disolución concomitante de la nada: no hay no-ser sino en la superficie o sobrefaz del ser.

TAMAYO OPINA SOBRE POESIA

LA maravilla de la poesía consiste en esto: siendo una alta forma de acción humana, es toda interior, y debiendo ser como todo interior, invisible, es sin embargo la mayor epifanía. Alcanza la apariencia de los fenómenos materiales sin su caducidad, y el esplendor de los ensueños y de las ideas sin su evanescencia e inconsistencia. Es la mayor tentativa de inmortalidad, y marra menos que la ciencia en la tarea de divinizar al hombre. Las pocas e incompletas victorias de la vida sobre la muerte se alcanzaron por manos de la poesía.

Tiene la poesía un dominio oculto sobre el espíritu, ilimitado por impreciso e incoercible, como el del aire y la luz. Ni el estado compulsor, ni la religión inquisitiva y ambiente, ni la ciencia convencedora y convicta pueden sobre las almas lo que en silencio y libertad la poesía. Comprendiólo Platón legislador; y con ser el mayor poeta del entendimiento humano, decretó el exilio de toda poesía como el de la mayor fuerza turbadora del buen gobierno, y ésta es una de las más grandes paradojas platónicas cuya clave es tal vez un misterio. Participa la poesía del carácter de ciertas fuerzas cósmicas como la gravedad y el amor; y si en apariencia nadie se cura de ella, desquítase probándose accesible y accesa a todos. Su mayor fuerza es que nadie la teme, y su mayor probanza que sobrevive hasta a la ciencia y más allá de los imperios caducos.

Si la religión perdiera su eficacia para mover las almas la poesía la conservaría todavía. Hay más universalidad en ésta que en aquélla; pero puede menos porque es menos precisa y menos orgánica; y si su libertad es mayor se halla con que es ley de la vida que un exceso de libertad acabaría por destruirla. La ciencia, la filosofía, las religiones han pretendido siempre una catolicidad que sólo posee la poesía..

Franz Tamayo, PROVERBIOS.



Homenaje a Joaquín García Monje

"Cuadernos Americanos", es una de las primeras revistas culturales del continente. Dirigida por Jesús Silva Herzog, en Méjico, agrupa a los más sobresalientes pensadores y escritores de Centro y Sudamérica, habiéndose constituído en núcleo irradiante del pensamiento de veinte repúblicas. Por iniciativa de su director, "Cuadernos Americanos" dedica su número enero-febrero de 1953 a don Joaquín García Monje, el eminente intelectual costarricense que desde hace treinta y cinco años viene publicando "Repertorio Americano", publicación muy conocida y apreciada en la América entera. Tomaron parte en ese homenaje prestigiosos valores de la cultura americana tales como Vicente Sáenz, Francisco Romero, Baldomero Sanín Cano, Germán Arciniegas, Benjamín Carrión, Alfonso Reyes, Rómulo Gallegos, Alberto Zum-Felde, etc. Representó a Bolivia el escritor Fernando Diez de Medina, con el siguiente trabajo:

EL SEMBRADOR

UN día, de la pequeña y luminosa Costa Rica, sale un hombre a recorrer los caminos del mundo. Sólo le sostiene su fe, su amor a las muchedumbres, su fuerte voluntad.

No es únicamente pensador y artista, periodista y alma de empresa; es también un sembrador, el que se vacía íntegro en el grano de los días. Hace de maestro, de vigía, esparce bondad y confianza. Fustiga a los poderosos, ampara a los débiles. Su mano generosa acerca el horizonte a los ansiosos de hacerse conocer. Su temperamento de luchador ataca sin miedo imperialismo, tiranías, déspotas. Es un removedor de ideas, un agitador de conciencias en la América mestiza que yace todavía en letargo secular.

Treinta años de prédica tenaz, irreductible. Lo que este poderoso espíritu conmovió con su solo esfuerzo cotidiano, es asombroso. Ni grandes empresas mercantiles, ni editoriales portentosas, ni equipos de hombres y máquinas: sólo un alma inflexible en pos de su verdad. ¿Por qué don Joaquín es como un símbolo de virtud y de constancia para el continente indio? Porque su vida, su apostolado de lucha y de justicia, son la réplica necesaria al burdo materialismo técnico de la época.

Un costarricense nos ha enseñado el valor del auténtico humanismo cristiano: darse, entregarse a una causa con sacrificio de la propia persona. Para que viva ese jugoso, ese entrañable REPERTORIO AMERICANO, don Joaquín ha debido quemarse como hombre y como escritor. Deuda que nunca se pagará: la cultura continental a García Monje. Porque éste es uno que hizo de la polémica vara de justicia, de la generosidad escuela de moral social.

Solo, fuerte, insobornable. Si América, la del Centro, la del Sur, la del México capitán de muchedumbres y naciones puede oponer su espiritualidad vibrante al racionalismo occidental, es por estos sembradores de vida que son también caudillos del ideal.

Los escritores de Bolivia rinden homenaje fervoroso al gran costarricense. Un hombre. Una obra. Una edificación ejemplar.

FERNANDO DIEZ DE MEDINA

EL TIEMPO

El Comité Interamericano de Mujeres acordó, recientemente, designar "Juana de las Américas" a la insigne poetisa uruguaya Juana de Ibarbourou. Numerosas instituciones culturales americanas aplaudieron la determinación y se sumaron al homenaje. Reproducimos uno de los últimos poemas de la autora de "Las lenguas de diamante" y publicamos el poema inédito que le dedica Yolanda Bedregal.



ME enfrento a tí; oh vida
(sin espigas,
Desde la casa de mi soledad.
Detrás de mí anclado está
(aquel tiempo
En que tuve pasión y libertad,
Garganta libre al amoroso
(grito
Y casta desnudez y claridad.

Era una flor; oh vida, y en
(mí estaba
Arrulladora, la eternidad.

Sombras ahora, sombres sobre
(el tallo
Y no sentir ya más
En la cegada clave de los
(pétalos
Aquel ardor de alba miel y
(sol.

Criatura perdida
En la maleza de la antigua
(mies.

Inútil es buscar lo que fué un
(día
Lava de oro y furia de clavel.
En el nuevo nacer; frente
(inclinada;
Sumiso, el que era antes ágil
(pie;
Ya el pecho con escudo; ya
(pequeña
La custodiada sombra del
(laurel.

¿Quién viene ahora entre la
(espesa escarcha?
Duele la fría rosa de la faz
Y ya no tienen los secretos
(ciervos,
Para su dura sed, el manantial.

Angel del aire que has velado
(el rostro:
Crece la niebla sobre mi pleamar.

JUANA DE IBARBOUROU

A JUANA DE IBARBOUROU

NOCTURNA Juana de la vara en sombra,
se oye la espira de tu miel amarga
zumbar su coro de aleluya en oro!
Cómo se rinde el mástil bajo el peso
de tu vigilia apacentando el polvo
sediento por la rosa y el arcángel.
Cómo en el hueco de tu mano el astro
se engarza en lloro de embriagadas uvas
con su faceta al iris de la muerte.
Y estás, nocturna, iluminada en vida
por media luna que ya está en la tumba,
por un niño celeste de tu carne,
el nimbo antártico de tu voz adelfa
y América flameando por tu nombre.
Ya no el aceite de tu rota lámpara
chupa en la arena huellas de tu paso.
Quebraste la redoma de tus óleos
sobre ola que irisa tus esencias.
Ya no el velamen de fugado barco
perseguirá el coral ni las escamas;
rebota un eco al mascarón de proa
y en tu canción colmada queda absorto.
Sumergida pareces en un tiempo
que se limó las rejas con el roce
de ala cautiva en desmedido vuelo
y, sin embargo, tu prisión no fué hora
ni tu clavo es espino ni cilicio.
El ángel va pasando en la tiniebla
y te deshoja como rubio otoño.
Catorce escalas en tu plinto callan
arquitectura musical de rosa
que en tallo de aire su perfecta sombra
traza en tu frente heráldica espadaña.
Nocturna Juana siempre transformada
en unidad de planta y de mujer.
En la oreja de nácar de una concha
marina se custodia tu secreto,
y el es geométrica y clara la armadura
del ángel que defiende tu pleamar.

YOLANDA BEDREGAL

LA infancia de Pedro I, hijo de Juan VI, príncipe regente de Portugal y nieto de la reina María, había transcurrido triste y solitaria bajo los sombríos muros de los palacios de Lisboa.



Descuidada por la madre, la irascible y rispida Carlota Joaquina, olvidada por su padre y sin un halago o una sonrisa siquiera de su demente abuela. Amargaron, además, sus más tiernos años innumerables disputas domésticas y no pocas luchas políticas entre los miembros de su propia Casa: los Braganza.

La expansión napoleónica sobre la península ibérica, obligó a su padre a abandonar Lisboa en 1808 y trasladar la Corte lusitana a la olvidada colonia del Brasil. Cumplióse así la profecía testamentaria de D. Manuel de Portugal, guardada en la Torre de Tombo: "cuando la vida se tornara difícil en la Península la Corte debía trasladarse a su colonia de ultramar"

Criado en Río de Janeiro entre caballerizos y palafraneros, nadie ni nada pudo dominar su temperamento autoritario, impulsivo y ególatra. La sangre de los Habsburgos, Borbones y Braganzas debatíase en su cuerpo con incontenible tendencia al boato, a la bohemia y a la vida galante, características que fueron hábilmente explotadas por sus enemigos políticos presididos por los hermanos Andrade, las logias masónicas, Goncalves Ledo y el Conde dos Arcos tanto para empeñar su trono como para concitar la animosidad del pueblo brasileño contra Portugal.

"Pedro —le había dicho su padre en 1821 al retornar a Lisboa para hacer frente a la crisis política surgida del movimiento de reivindicación por la vuelta del rey—, el Brasil ha de separarse pronto de Portugal. Si eso llega a suceder, pon la corona en tu cabeza antes que algún aventurero eche mano a ella". Cumplido el vaticinio, Pedro declara a orillas del río Ipiranga, el 7 de septiembre de 1822, la independencia de la colonia y, en fastuosa ceremonia realizada por arquitectos, artistas y decoradores, entre los cuales se destaca Debret, ciñe a sus sienes la corona proclamándose, a los veinte años de edad, Primer Emperador y Defensor Perpetuo del Brasil.

La infelicidad de su vida es luego agravada por su primer matrimonio. En efecto, entre D. Pedro I y D. María Leopoldina de Habsburgo, hija del Emperador Francisco de Austria —seca de gestos y fría en sus maneras exteriores, demasiado sajona en su pasión científica por la botánica, demasiado controlada en sus demostraciones afectivas, cedida al peticionario brasileño, el elegante Marqués de Marialva por el astuto príncipe de Meternich, hábil negociador en matrimonios reales, para primera Emperatriz del Brasil—, "jamás hubo un verdadero entendimiento amoroso".

De ahí que los anhelos sentimentales de D. Pedro buscaran fuera del Palacio del Pazo, la felicidad que tanto anhelara, encontrándola primero en los ardientes ojos de doña Domitila de Castro, la bella y ambiciosa paulista, a quien, en rosario de ascendentes distinciones, elevó a la categoría de Marquesa de Santos y, luego, en algunas de alta alcurnia y en no pocas pertenecientes a modestas clases sociales.

Quizá el severo pronunciamiento histórico sobre el gobierno de este joven, inquieto y temerario emperador brasileño durante los escasos años de su reinado en una de las más cultas y hermosas tierras de América del Sur, adolezca de una comprensión más humana, si se considera que la felicidad o desdicha en la vida privada de los hombres, influye y juega rol importantísimo en el desempeño de su vida pública.

CONTRA LA CRITICA

LA aparición de cualquier libro importante viene a confirmar, entre nosotros, siempre, lo necesitados que andamos de una crítica literaria verdadera, honrada y profunda y lo sobrados que andamos de "pasteleo" a la hora de criticar. Mientras la crítica se dedique exclusivamente al halago, a la pelotilla y al juego de adjetivaciones ditirámbicas, evidentemente que los libros importantes pasarán perdidos, uno más, con los mismos adjetivos aplicados —aunque en este caso exactamente aplicados— entre un montón de morralla literaria. El canon benevolente que la crítica se esfuerza en aplicar está provocando un clima de confusión literaria agobiante.

No se trata de solicitar esa otra especie de crítica, tan injusta y perjudicial como la actual, que se goza en el varapalo y adopta siempre un tono ceñudo y unas maneras catilinarias. Tampoco es esto. Se trata de pedir una objetividad y una justicia manifiestas. Ya sabemos que ambos términos son, en las obras humanas, muy relativos, pero que exista, por lo menos, la preocupación por alcanzarlos.

¿Qué causas producen este benevolente tono que tiene nuestra crítica? La primera de todas, y la más importante, es la comodidad.

La segunda causa pudiera ser la falta de precisión en los conceptos. El crítico procura hablar en clave (¿O es que ése es el lenguaje de los más allegados a él?) Entonces aplica una tabla de valores que poco tiene que ver con lo literario, una serie de adjetivos válidos para el estilo y completamente innocuos, y ya sin compromiso alguno, pergeña unos cuantos renglones sobre el optimismo o el pesimismo, el estilo aéreo, denso, cuidado, abandonado, y una conclusión final donde siempre hay que esperar futuras obras del autor o se recuerdan sus obras anteriores. Y ya está.

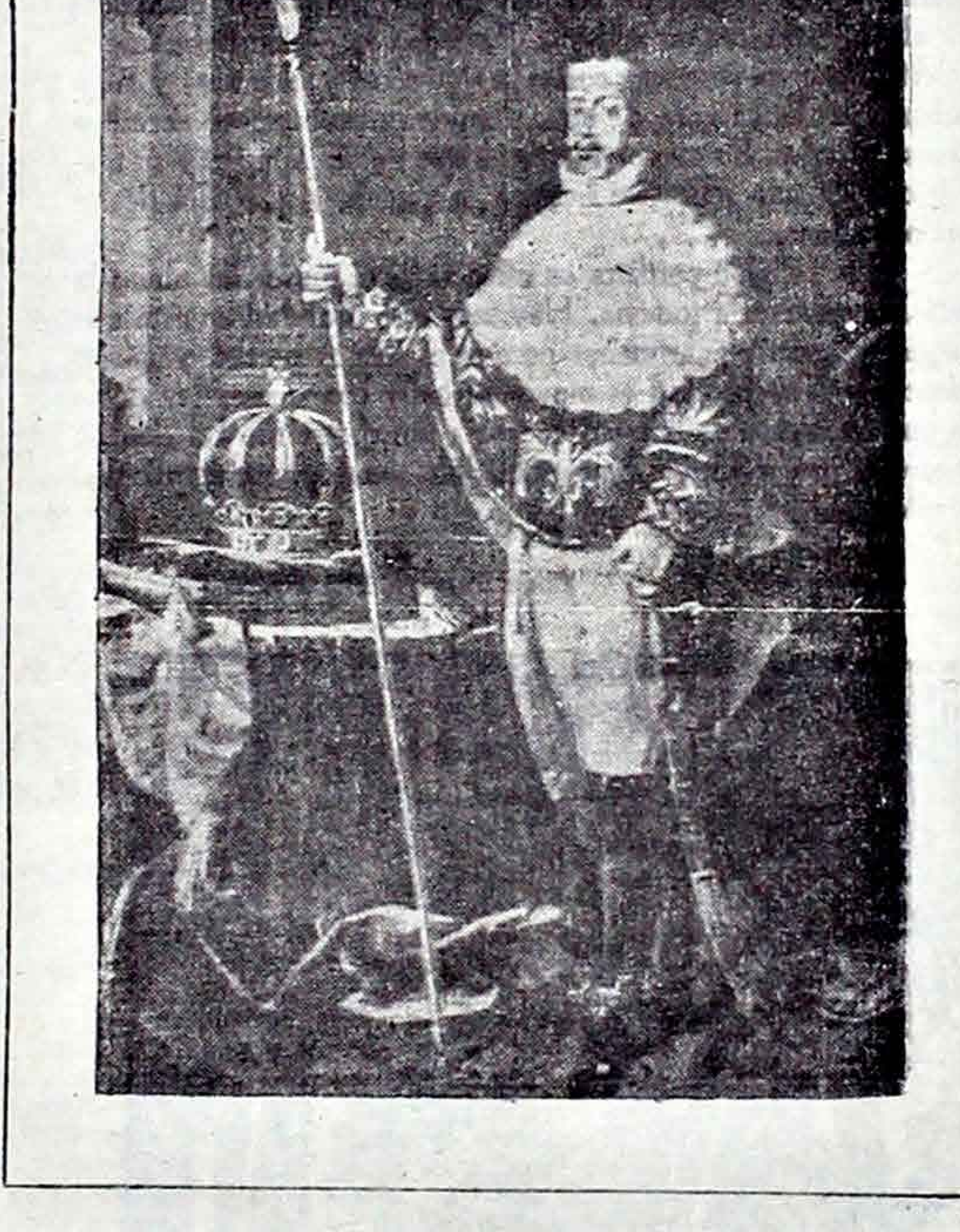
Otra causa bien pudiera ser, y va incluída en la primera verdaderamente, la pretensión de no meterse en líos. Ya se sabe que los escritores son gente demasiado susceptible, que suelen tomar las cosas como un insulto dedicado a su persona. Por tanto, y como el crítico convive con estos escritores en la raquítica vida literaria, lo mejor es dorar la píldora y dejar que las aguas corran. Ya se sabe que el tiempo es el auténtico valorador: demos tiempo al tiempo y no pretendamos corregirle la plana con anticipación.

La crisis de la crítica tiene que preocuparnos. No sólo por ella en sí, sino, repetimos, por el funesto porvenir que pueda acarrearnos. A la literatura en primer lugar, mas también a los buenos escritores, siempre en peligro de perecer ahogados en un océano de confusión, mezclados con escritorzuelos y sin posibilidad de lejana salvación si no es fruto del azar más insospechado. M. A.

UN HIJO DEL PRIMER EMPERADOR DEL BRASIL EN LA CORTE SUPREMA DE BOLIVIA

por ALBERTO VIRREIRA PACCIERI

El 28 de agosto de 1823 el coadjutor de la Iglesia Matriz del Santísimo Sacramento, José Simoes da Fonseca, sentaba en Río de Janeiro la partida de bautismo del "inocente" Luis Pablo, nacido en esa capital el 25 de abril del mismo año. Apadrinaron dicha ceremonia los Excmos. señores D. Luis de Saldanha da Gama y D. Arcángela Castello Branco, ambos camaristas del Palacio Imperial. Esta partida reconoce al mencionado párvulo como "hijo legítimo de Mariano Pablo Rosquellas, natural de Madrid y de su esposa Leticia Lacy, natural de Irlanda".



Según esa partida bautismal, quién era el padre de aquél niño?

Mariano Pablo Rosquellas, catalán de orígen, nacido en Madrid, músico de altos merecimientos, había desempeñado con éxito en la Corte de Fernando VII, el cargo de primer violín de Cámara. Expatriado de la capital española por motivos políticos, especialmente por el fusilamiento del tío de su esposa, el general Luis Lacy, se cobijó en Irlanda y, al finalizar el año 1818, trasladóse a Río de Janeiro acompañado por su esposa de singular hermosura, Leticia Lacy, captándose muy pronto la amistad, la confianza y los favores del Emperador, a tal punto que Don Pedro I. confióle un gran secreto de su vida galante:

"De sus relaciones amorosas con una dama de altísima alcurnia, había nacido un niño, cuya presencia en la Corte y aun dentro del Imperio era imposible por los gravísimos disturbios que podían producirse el día que el hecho fuese conocido por los partidos opositores al Gobierno". Era deseo del Emperador que aquél niño fuese conducido "muy lejos, pero en condiciones tales que asegurasen su educación y la tranquilidad de su existencia". Rosquellas aceptó hacerse cargo de aquél niño y criarlo "como hijo verdaderamente suyo".

Cierta noche en que Rosquellas y su esposa, rumbo a la Argentina, abandonaban para siempre las aguas del Brasil, dos hombres de porte distinguido entregaron a Rosquellas, "en nombre del Emperador", dos bultos: uno ocultaba un hermoso niño de pocos meses y el otro un cofre con piezas de oro que representaban cuantiosa fortuna, fuera de magníficas joyas y piedras preciosas y, en el fondo del cofre, la partida de bautismo, impuesta por determinación imperial.

* * *

Luis Pablo Rosquellas vivió sus diez primeros años en la capital argentina, heredando de su padre putativo la afición por la música y el teatro. En 1833, huyendo de la tiranía de Rosas, Rosquellas padre ingresó a Bolivia y se radicó en Sucre con su esposa e hijo.

Poetas, artistas y eminentes extranjeros que en aquella época visitaron Bolivia, describen el hogar de D. Mariano Pablo como uno de los más cultos y acogedores de la sociedad boliviana.

A los 24 años de edad Luis Pablo, destacado poeta, escritor y músico, se recibió de abogado en 1847. Posteriormente, tuvo relevante actuación política en todos los acontecimientos históricos de aquél tiempo, demostrando en la cátedra, la diplomacia y el foro excepcional talento, preparación y civismo hasta desempeñar, con singulares luces y honestidad sin mácula, el alto cargo de Magistrado de la Corte Suprema de Justicia.

Intima amistad unía a D. Luis Pablo Rosquellas con el Barón Lionel Martiniano de Alencar, plenipotenciario por entonces en Bolivia de S. M. Pedro II. El diplomático fluminense expresa que "le agradaba tanto el talento artístico del eminente hombre público como el departir íntimamente, en un idioma querido, con un personaje de tan elevada alcurnia".

Cierta noche, concluída encantadora velada, en el otoño de 1883, meses antes del fallecimiento de Rosquellas, el plenipotenciario brasileño acercando su silla a la que ocupaba el ilustre enfermo, le dijo con voz emocionada:

"Señor: mi padre, José de Alencar (1), fué amigo íntimo del Emperador Pedro II y S. M. le honró con su confianza. Mi padre lo sabía todo y él debió decir a usted (2) lo que por fin puedo decirle yo. Vamos a Río donde su padre, D. Pedro I, debió darle la situación que le correspondía y que hoy su hijo, D. Pedro II, le ofrece por mi conducto. Vamos a Río y allí vivirá usted sano y contento... quizá feliz".

Rosquellas, que había escuchado con inmensa serenidad las palabras del diplomático, contestó reposadamente a su interlocutor:

"Señor Ministro: Ya comprendí dónde iba usted a parar. Sólo tengo una respuesta que darle y es que renuncio a toda invitación y a todos los honores que se me ofrece. Boliviano soy y boliviano moriré. Prefiero ser aquí el hijo legítimo de Don Pablo Rosquellas y no allí el bastardo del Emperador...".

* * *

Es posible que en su lecho de moribunda Leticia Lacy confiara a D. Luis Pablo el origen secreto de su maternidad o que su padre putativo, que sobrevivió apenas pocos días a su anciana consorte, levantara en sus postreros momentos el misterioso velo que cubría el nombre de la que había sido su madre.

¿Quién era y que fué de aquella dama de "altísima alcurnia" que permitió que el Emperador le arrebatara el hijo para abandonarlo a un incierto destino?...

* * *

En 1939, nuestro admirado y distinguido amigo Pedro Calmón, ilustre Rector de la Universidad de Río de Janeiro, a pedido de don Alfredo Jáuregui Rosquellas, entonces Director de la Biblioteca Nacional de Sucre, indagó el caso en el archivo de Petrópolis, encontrando tan sólo una misiva, timbrada con el sello masónico, correspondiente al año 1822, dirigida por D. Pedro I. a su ministro José Bonifacio, documento que evidencia que el Emperador convivía con empresarios y artistas: "Victor y Rosquellas quieren fuera del teatro a la compañía nacional. Vuestra Merced expida una orden que sin no quisieran unirse ambas compañías, se prefiera la nacional".

La correspondencia sentimental de Pedro I., celosamente conservada en el Castillo de Eu, hoy Museo Imperial en Petrópolis, que tuvimos oportunidad de revisar personalmente, no arroja, en verdad, mayores luces a este respecto.

* * *

En Sucre, el 13 le julio de 1883, pobre, viejo y enfermo, el eminente ciudadano boliviano, Don Luis Pablo Rosquellas —hijo del primer Emperador del Brasil—, que había envuelto siempre su imperial origen en orgulloso y altivo silencio, entregó su alma a Dios, dejando a la posteridad el edificante ejemplo de una atormentada y fructífera existencia.

Río de Janeiro, marzo de 1952.

(1) Insigne poeta en cuya obra literaria se encuentran muchas de las más admirables páginas de la literatura romántica brasileña. Autor de "O Guaraní", "Iracema", "Ubirajara", "Tronco de Ipé", "Minas de Prata" y muchas otras.

(2) El Barón José Martiniano de Alencar fué designado Plenipotenciario en Bolivia por S. M. D. Pedro II, cargo que no llegó a ocupar debido a su delicado estado de salud. Falleció en Río en 1877.

EL ARTE AL SERVICIO DE LA MUERTE



por FRANZ WERFEL

Dibujo de Pedro Olmos

Una noche en que me sentía triste por la pérdida de un ser querido, acerté a entrar, casi por azar, en el teatro de la ópera de una ciudad italiana. Estaban representando Mignon. A decir verdad, esperaba yo muy poco solaz espiritual de esta ópera, que no había escuchado desde los días de mi infancia: a lo sumo, una insípida diversión que me ayudase a matar el tiempo, y me produjera con ello un alivio.

"MATAR el tiempo": ¡qué profunda y terrible expresión! Sucede que sintiéndome vagamente incómodos en presencia de las cosas que de veras valen la pena, tratamos de huir de ellas, de distraernos, de divertirnos, de maatr el breve tiempo de nuestra vida, jugando a las cartas, asistiendo a insulsos espectáculos, o lanzándonos a la aburrida vorágine de las reuniones sociales.

Sin embargo, la noche a que me refiero, me deparó todo lo contrario de lo que esperaba. Y no puedo explicar la causa de ello. ¿Fué el sello vigoroso que caracterizaba a los personajes y que asomaba indomable a través del velo del libreto? ¿Fué la griaca plástica y la nostalgia de las melodías aprendidas en la infancia? ¿Fué la impresión que producía la heroíca inomparable? Lo cierto es que el insípido entretenimiento que yo esperaba, se fué convirtiendo de escena en escena, cada vez más intensamente, en un estado de pura feliidad, de la felicidad que proporciona el arte.

Cuando abondené el teatro e iba de regreso a casa, a través de las solitarias calles de esa ciudad extranjera, en las que resonaba el eco de mis pasos, me preguntaba: ¿Qué es lo que ha ocurrido? ¿Qué extraño poder ha disuelto la insistente pesadumbre que hería mi ánimo y me ha llevado a un estado de solaz? Se trataba de una vieja ópera, en cierto modo ya mustia, que no constituye una obra maestra de primera categoría. Exceptuada la heroína, los demás artists ern cantantes que nunca se habían preocupado por transmitir emociones humanas, sino tan sólo lanzar bonitos sonidos. Y, no obstante, esta representación me había convertido en otro: me sentía invadido por sentimientos de consuelo y de exaltación.

Sin hallar respuesta a esta pregunta, súbitamente se presentó en mi mente el recuerdo del "Valle de los Reyes". En ocasión de un viaje a Egipto, hace muchos años, visité este grandioso y solitario cementerio de los faraones en el desierto. Enormes e insalvables peñas, de varios [illegible] (amarillo, pardo, azul oscuro y violeta), dan a ese lugar el aspecto de un fin del mundo lleno de color y, a la vez, desolado. Para penetrar en ese impresionante mundo de la muerte regia, hay que ascender, bajo un fuerte calor, por una escalera de piedra, que conduce a la entrada de la mansión funeraria.

De pronto, nos encontramos en una fresca galería angosta, después de haber transitado por una interminable senda de desvencijadas tablas que conducen al interior del cerro. De vez en cuando, la brillante lámpara del guía enfocaba las bóvedas laterales. La momia de algún faraón parecía mirar al intruso con el irónico rostr flaco, pero bien conservado, de un inteletual extenuado. Pronto llegamos a una serie de cámaras que se parecen a los cuartos de una vivienda urbana sin muebles.

La antorcha del guía aumbró las paredes y descubrimos que éstas se halan cubiertas, desde el techo hasta el suelo, con pinturas, las cuales, a través de tres o cuatro mil años, no han perdido su radiante brillantez. En series inacabables se extienden, unas sobre otras, largas franjas de pinturas llenas de épica vivacidad.

Representan el viaje del dios Sol por el averno, las fuerzas demoniacas que lo asaltan, las luchas en las que triunfa sobre éstas, el Tribunal de las almas en la gran Sala del Juicio, donde están reunidos jueces que tienen figura de animales y en donde las buenas y las malas acciones de los muertos son amontonadas en escalas doradas. Y al lado de tales representaciones religiosas sobra espacio, en las cámaras funerarias, para miles y miles de cuadros que contienen escenas de la vida terrenal.

Todas esas pinturas en el interior del cerro, en las profundidades de la muerte y de la oscuridad irradian algo así como bienestar y satisfacción. Vemos doncellas cantoras flotando en ritmos de danza, con un salterio de once cuerdas o con un laúd en sus manos o con una flauta en sus labios.

Una compañía de soldados, que tras la lucha regresa al hogar, nos impresiona por su arrogante porte; mujeres y niños levantan sus brazos, para darles la bienvenida. Nobles caballeros cazan en los pantanos: desde sus esbeltas lanchas, los intrépidos héroes dan muerte a los pesados hipopótamos. Entretanto, sus esposas se recrean en atildadas recepciones. La señora de la casa presenta a su hijita a los invitados, quienes admiran la belleza de la criatura con ademanes y exclamaciones de complacencia.

Esas imágenes y muchas otras, se presentaron en mi recuerdo con gran viveza, después que hube abandonado el teatro. Rememoraba, asimismos, las columnas multicolores de los templos de Karnak y Luxor, con sus capiteles en forma de flor de loto, las columnas más imponentes del mundo. Veía los largos frisos con sus bajorrelieves, en los que se puede leer como en un libro abierto. Veía las estatuas de dioses y de reyes, en cuyas rodillas gigantes se reclinaban las delicadas figuras de las reinas.

Bajo el encanto de esos recuerdos egipcios, sentí la necesidad de detenerme. ¿No se hallaban esas gloriosas imágenes reunidas tan sólo alrededor de la tumba? ¿No dirigían todas sus rostros resplandecientes tan sólo hacia la muerte? Entonces, vi claro, lo comprendí: el Arte es lo contrario de "matar el tiempo", es precisamente un "detener el tiempo". Es "matar la muerte".

Quienquiera que haya sufrido la perdida de una persona querida, sabe lo mucho que a uno le afecta encontrar un objeto que perteneció al difunto o que él usaba. Las cosas siguen existiendo después de que nuestra carne y nuestra sangre se han convertido en polvo. Las piedras existían antes de la aparición del hombre en la tierra, y seguirán existiendo cuando éste desaparezca. Pero el hombre insufló vida a las piedras. Lo hizo, para librarse a sí propio de la mortalidad. Cubrió con pinturas de relucientes colores las bóvedas funerarias de sus reyes, en el interior de colinas.

Después cerró y selló, para todos los tiempos, esas bóvedas, asegurándolas con intrincados laberintos de corredores, como defensa contra los ladrones y los profanadores de tumbas. Aquellas pinturas de una vida bella, en las paredes, estaban destinadas a quedar sumergidas en la más profunda oscuridad sempiternamente. Y, sin embargo, el difunto se sentiría deleitado y complacido con la compañía de aquellos cuadros en que se perpetuaban momentos de la vida cotidiana, doncellas que danzaban y tocaban armoniosos instrumentos, soldados, segadores, nobles cazadores y elegantes reuniones. La pintura y la escultura egipcias son, quizás, las más grandes de todos los tiempos, porque enfocaron su energía hacia el pensamiento de la muerte y, al hacerlo así, destruyeron por completo este pensamiento. De esta suerte, se nos descubre una raíz vital del Arte, en el fondo del alma humana.

En nuestro tiempo, es frecuente que se desdeñe las bellas artes, como si éstas fueran aspectos secundarios de la vida. Y, en cambio, suele considerarse la Política, la Técnica, el Deporte, la Bolsa, los Negocios, como las realidades serias, que reclaman la atención del hombre, aunque lo descuarticen vivo en cada minuto del día. Todo lo demás se considera como mero adorno, como simple recreo para después del trabajo del día. Los hombres atareados, que no disponen del tiempo libre durante todo el día, son precisamente los que desean matar el tiempo cuando han concluido su jornada de trabajo. Nos sentiríamos aterrados si contemplásemos cara a cara el trabajo vacío de nuestros días. Al revés de los antiguos egipcios, no sabemos dominar la conciencia de la muerte, convirtiéndola en algo creador.

El hombre moderno vive en un estado constante de desesperanza, que era desconocido para los antiguos. Sufrimos por falta de inspiración, por llevar como ahogada la felicidad dentro de nosotros. Pues toda felicidad es conciencia de que no existe la muerte, es un comprender maravilloso y gozoso de que no hay muerte. El arte desempeña y ha desempeñado siempre este papel: infundirnos la felicidad de la no existencia de la muerte.

LA MUSICA POPULAR EN COLOMBIA

por RUBEN CAMACHO

EN su gran mayoría, el colombiano es apasionado por su música autóctona y casi siempre constituye sus grandes alegrías.

En Colombia por su accidentado territorio, vemos violentos cambios del folklore; por ejemplo en la costa nórdica, el Porro y la Cumbia es lo más original; el Porro es una música excesivamente alegre y de ahí que su gente sea de lo más pintoresca del país; la Cumbia es un ritmo primitivo, que se baila haciendo un pequeño círculo entre hombres y mujeres. Estos llevan en sus manos sendas velas encendidas y que suben y bajan al lento ritmo de la Cumbia. También se conocen por estas regiones desde tiempos inmemoriales, e nel sector de los Valles, el famoso Bayenato, el Merengue y el Paseo. En estas músicas populares, se encuentra en su cantar la muestra de su campesinidad, por ejemplo en una de ellas se puede escuchar la siguiente estrofa: "Como yo no tengo diploma de bachiller, en el Valle dicen, que no puedo enamorar". Y así a través de sus melodías se puede apreciar su afán por mostrar lo que los oprime o los alegra.

En el Sur de Colombia, en la región de los Andes, encontramos al nostálgico y siempre triste e insinuante a la tristeza, del Bambuco. El Bambuco es una muestra del hombre del Ande, sus notas llegan a veces a causar desastres o una liviana alegría; digo desastres porque esta música siempre evoca "a la amada que se fué con otro", y después en estas mismas alturas y principalmente en los departamentos de Antioquía, Santander y Cundinamarca (gentes de tristeza inviolable), bailan dizque para alegrarse, el Pasillo, que es un poco resbaladizo, pues ahí se puede ver risas, gritos y llantos.



En los llanos de Casanares existe un análogo estilo al de Méjico, pues se hacen rodeos con admirable maestría e incluso con corridos que embellecen las fiestas que tienen lugar en estas regiones colombianas. Existe también allí la repartición litúrgica de afamada "ternera al horno", que es una res asada casi entera y después repartida a los acordes de sus canciones que son muy originales, y que llaman la atención a los visitantes.

El musicólogo peruano, don Policarpo Caballero, en un novedoso ensayo sobre la música de Colombia, expresa: "La música es de suaves tonalidades, que rememoran episodios históricos, unas veces, otros sentimentales. Tienen las notas el encanto que habla elocuentemente del ambiente llanero". Kurt Pahlen, dice: "Es una música agradable la que existe en Colombia. Quienes la ejecutan son notables artistas".

Esta música es ya conocida y difundida en nuestra América. De ahí que las Empresas grabadoras de discos están interesadas en reproducirla para darle mayor difusión.

DEL ARTE

Los estilos son significaciones conquistadas por formas; los hemos visto combatirse, sucederse, pero sustituir siempre el sistema desconocido del mundo por la coherencia que ellos imponen. Todo estilo en poner forma a los elementos del mundo que permiten orientarlo hacia una parte esencial del hombre

o o o

El artista parece un jugador permanente cuya obra capital es la partida ganada. Ha ganado, ¿pero qué? En primer término la plenitud. Lo que permanece de un gran artista, ya se crea al servicio de Dios, de la belleza, de sí mismo o de la pintura, es la mayor densidad de su arte.

A. M.

Entrada al laberinto del café

por EMILIO NOVAS

EN EL PRINCIPIO ERA EL CAFE:

En el principio fué el café.

Toda historia tiene un principio claro o enigmático que es necesario descubrir.

El aromático pocillo de café —en cuyo aroma está contenido su sabor incomparable— es el punto final del itinerario. Y esa ruta comprende un largo viaje, con mucho de placer, de audacia, de aventura y hasta de sangre.

El café posee su mitología, su historia, su laberinto y su actualidad.

Podemos evadirnos en procura de sus leyendas fascinantes o recuperarnos frente a la tacita humeante, que es la excusa para los buenos encuentros.

—¿Tomamos un cafecito?

—¡Magnífico!

En el principio fué el café.

Grano con prestigio de leyenda, se convierte, a través de combates, supersticiones y victorias, en bebida universal y apetecida; se transforma en **elixir**, sin virtudes de elixir...

PRIMERO ES NADA MAS QUE UN GRANO.

Primero es nada más que un grano rojo, una simiente de leyenda. Todo comienza en una partícula extraviada, desconocida, maravillosa. Una herramienta, una ciudad, una historia, nacen de una diminuta semilla solitaria.

Y esta historia brota al calor de unos breves cuentos de Abisinia, de Persia o de la Arabie feliz. El origen de esas narraciones se pierde en la niebla que envuelve a los mitos.

Después, como siempre, la ciencia y la historia exploran en la maraña virgen de la leyenda y convierten los frutos de la imaginación y del **folklore** en constancias del arte y de la industria.

En el principio es el deseo de algo que hace falta a la vida; es el sueño que la necesidad transforma en realidad, necesidad de volar, de surcar los mares, de alimentarse, de aliviar los dolores, de ennoblecer la existencia, de sobrevivir, de evadirse —por la danza, por el canto, por la música— del cotidiano esfuerzo de vivir. **Desear o soñar algo es ya mitad de su conquista.**

En el principio, sólo los pájaros cruzaban el mar del cielo. Los hombres marchaban penosamente. Y porque necesitaban aliviar y simplificar el sacrificio de la marcha crearon la fantasía.

La leyenda de Icaro anticipaba el milagro remoto del vuelo.

—La tierra y las ondas nos cierran el paso —le dice Dédalo a su hijo Icaro—, pero el cielo está abierto y por él nos iremos.

Los aires y las aguas se poblaron de imaginerías.

Arquitas, matemático del siglo IV (A. C.) —inventor del tornillo y la polea— engendra una paloma de madera capaz de volar por sí misma. El docto P. Laure, comentando esta experiencia, proporciona juiciosamente esta fórmula:

"Si se exponen a los rayos del sol huevos vacíos que contengan rocío de la mañana, se elevan y se sostienen en él durante algún tiempo. Si se eligieran huevos de cisne de los de mayor tamaño o se hicieran sacos de una piel muy delgada y se los llenase de azufre puro, nitro o azogue, o de cualquiera otra sustancia análoga que rarifica por el calor, y se les revistiera exteriormente para darles el aspecto de una paloma, al exponerlas al sol, esas palomas artificiales tal vez imitaran el vuelo de las naturales..."

Cientos de fábulas nacen al conjuro de la leyenda. Y el aeroplano es, después, nada más que el triunfo racional del mito.

La ambición del aire, del suelo, del agua reviste la forma de innúmeros símbolos. Son los sueños precursores del hombre en el alba del mundo.

El mito de Basilisa la Prudente antecede al descubrimiento de la rueca. La rueda premia una aspiración. Con ramas fuertes se fabrican remos. Con tejidos densos se tienden velas al viento. El imperativo de roturar la tierra inventa el arado. El cuenco natural de la mano se transforma en vasija. Las piedras se prestan para la representación plástica. Al cobertizo informe sucede la proporcionada arquitectura. Son de bronce grabado cuchillos, agujas y urnas. Fieras, y pájaros ceden al arco y la flecha indígenas...

La leyenda es como un universo oculto, que va surgiendo al aire libre de la existencia común.

Las entrelazadas, caprichosas, bellas o aterradoras imágenes de la leyenda adquieren forma y se comunican a través de la imaginación sin fronteras y de la palabra en libertad.

En la vida soñada de la leyenda —que está más allá de lo verosímil— todo comienza en la aspiración de poesía, de inmortalidad, de infinito y de pan que late en esa fuente viva que es el hombre.

Por los senderos sobrenaturales del sueño se avizoran las perspectivas futuras. La interpretación de esos presagios —milenaria ambición humana— va originando el venero asombroso de las leyendas, las fábulas, los cuentos, las anticipaciones.

La leyenda es la raíz encantada y profunda de la realidad; es la luz que orienta hacia el hallazgo definitivo de las cosas.

Cada leyenda es un pacto mágico con el porvenir.

Y es la aventura perpetua de la vida.

Y es la suprema sabiduría del pueblo.

La leyenda y el mito representan, donde aparecen, una audaz idea transformadora.

EL MENSAJE DE LAS CABRAS

De la bruma de la leyenda va surgiendo un rebaño teñido con los tonos del alba.

Es un campesino, aquietado en el oficio contemplativo de apacentar las cabras, en un lugar de la región de Kaffa.

Se trata de Kaldi, el pastor.

Kaldi observa a sus cabras desde que el sol sale hasta que se pone del otro lado del Mar Rojo.

Y por conocer tanto la vida y los hábitos de sus animales; por comprender de tal manera su lenguaje, tiene ahora un creciente motivo de asombro. ¿Por qué unas cabras están tristes y otras alegres?

Todas comen las mismas hierbas, recorren las sendas de siempre, abrevan en las mismas fuentes.

La explicación del milagro —porque las cabras alegres hasta producen leche más abundante y sabrosa— no se le aclara a Kaldi el simple. Y cuando su inquietud crece hasta ser sobresalto, cuando hasta en la noche se despierta por el bullicio que producen los animales excitados —"que se mantenían como bajo la agitación de un filtro misterioso' — resuelve consultar el extraño caso con los monjes de un monasterio vecino.



HISTORIADOR, crítico, biógrafo, profesor, polemista, conferenciante, Luis Alberto Sánchez, el escritor que nos visita, es una de esas inteligencias americanas de actividad múltiple, seductoras por su misma condición proteica, a cuya obra de voleo, aguda, sagaz, inquieta, repartida en numerosos libros, debe mucho el acucioso de conocimientos de nuestra cultura. Ha sido Rector de la Universidad de San Marcos, y su nombre ha prestigiado el cargo, su nombre familiar a todos los ámbitos intelectuales del Hemisferio.

He aquí un arbusto de aspecto agradable. Produce unos granos rojos y pequeños, del tamaño de una cereza. ¿Comen todas las cabras estas hojas y estos frutos?

El monje más anciano —probablemente el prior— se sienta en una piedra, frente al arbolito extraño, para observar con sabia paciencia.

Algunas cabras se encaminan al arbusto; las otras prefieren las hierbas habituales. Aquéllas son las que más retozan; éstas las que permanecen apacibles.

Se trata, pues, de experimentar en las personas los efectos del fruto.

"Alegres como las cabritas estaban los monjes por el descubrimiento —dice un antiguo comentario—, y poco faltó para que danzaran y corearan, ante el crecido asombro de Kaldi, que, por contagio, también principiaba a contentarse".

Y como las leyendas son cambiantes —porque a lo largo del tiempo cada imaginación agrega o resta un matiz— sabemos por unas que fué Kaldi quien preparó por propia inspiración una pasta con los granos tostados, mezclándolos con manteca y sabemos por otras que fueron los monjes quienes llevaron los frutos al convento y prepararon una infusión **semejante a un elixir.** Y, expertos en las complicadas artes de la licorería, comprobaron que la infusión —¡el **café**!— era diferente a todo y que, además, les producía una curiosa euforia hasta entonces desconocida.

• • •

Ellos eran eruditos en latines y en licores.

De las viñas ubérrimas de Roma habían sabido extraer —bajo la protección del arte y de la ciencia— el jugo generoso, que puede ser divino si no se abusa de él. (Lo divino se trueca en demoníaco con sólo apurar la última copa; la copa que daña).

Era un zumo tentador y tomaba un nombre distinto bajo cada cielo. Se llamaba "Lacryma Christi" el zumo del Vesubio.

En un rapto de sensualidad —que apenas se conjuraba con la señal de la cruz— era **leche de la virgen** el néctar del Rihn, con color de ámbar y sabor de ambrosía.

En Francia, la iglesia era la santa patrona de los caldos exquisitos: el **hermitage** blanco y el **hermitage** tinto...

En el medioevo, los pacientes sacerdotes —buscadores de refinamientos y alquimistas a su modo— dominaron los secretos de la destilería. Cada luna —porque hay mil y una lunas virtuales— minaba, en viejos monasterios, la tarea de los monjes licoreros.

Eran licores que parecían milagros —milagros deliciosamente destilados— el **fotheen** de Irlanda, el **usfluebang** de Escocia, el **korubaantivin** de Suecia y Noruega, el **cau de vie** de Francia...

Hasta los más austeros —los cartujos— legaron ese licor verde brillante, de "bouquet" que no puede definirse ni aún chasqueando la lengua como los buenos catadores y cerrando los ojos como para mirarse por dentro: el **chartreusse.**

En ese torneo pagano se presentan los opulentos monjes de la Orden de San Benedictine y conquistan el **benedictine.**

¿Y aquel fraile espiritualment evadido de su celda, que contempla con los antiguos ojos del hombre la vida en libertad, y le dedica a la ronda de muchachas de sus vigilias un licor delicioso?

—No sea usted hereje...

—Señora... ¿Ignora usted que un oscuro fraile de Luisiana creó el **Parfait amour?**

Oreaciones riman con **libaciones** en la vida recoleta y monástica —pero bien **armonizada**— de los monjes.

Hasta los terrenos curitas de aldea —un breviario, un paraguas, una roja nariz— dan lo suyo en esta expansión sibarítica.

A un abate de pueblo se debe esa estilización de la cereza que es el **marrasquino.**

Y mucho más aún. La ambición insaciable del buen paladar —llevada a grados de fiebre— guió la mano de un protestante alemán para preparar un fluído casi misterioso, mezclando oro puro al aguardiente común...

Y un cura español —para espiritualizar sus latines y ponerle un acompañamiento bailable a su corazón— encontró la fórmula del **ron de Santa Cruz...**

Pero el café era diferente.

La agradable sorpresa producida por la nueva bebida —anota un historiador— tornóse mayor durante la noche, cuando los monjes verificaron que la vigilia, otrora tan penosa, transformábase en un deber placentero. El sueño inoportuno no los mortificaba más gracias al elixir divino que Dios colocara al alcance de las manos de sus humildes servidores.

OMAR Y EL PAJARO MISTERIOSO

En uno de los cuadros de las leyendas orientales se ve a Omar desterrado en las inhóspitas montañas de Ousab —¡y era en la Arabia Feliz!— en el instante en que se acerca a un árbol cargado de frutos bermejos, atraído por el canto de un pájaro brillante.

Omar y sus compañeros de exilio, advertidos por el anuncio de un pájaro salvador, prueban los granos rojos del arbusto. Y todos experimentan el efecto saludable que producen esas cerezas. No les aplaca el hambre, pero les alivia la extenuación.

Los pocos musulmanes que cruzaban ese desierto llevaban a la ciudad lejana la noticia del milagro. Hasta que una columna de conciudadanos va a rescatar a Omar y los suyos. Y el sheik olvidado fué desde entonces un semidiós, por gracia de un grano insignificante.

EL RETORNO DE OMAR

En otra versión de la leyenda, Omar —desterrado de Moka, donde era derviche— encuentra en el camino la planta maravillosa.

Vencido, enfermo y desdentado, muele los frutos rojos. Al comerlos desaparece el agotamiento; conviértese en optimismo su desazón, se fortalece poco a poco su cuerpo magro.

Pasan unos años. Sólo los viejos recordaban en Moka al infeliz Omar, muerto ya, según la creencia popular. Hasta que un día...

—Omar ha vuelto...

—¡No puede ser!

—¡Ha vuelto Omar...!

—¡Imposible! Si ha muerto en Ousab...

Omar apareció transfigurado, feliz, rejuvenecido. Pronto supieron todos que el milagro no era sobrenatural. Estaba al alcance de la mano y se llamaba **café**...

OMAR Y LA BOLA DE MADERA.

En esta leyenda, Omar, a instancias de un amigo **que había muerto y luego resucitado** (el peregrino Abuhassan Schazali), persigue a una misteriosa bola de madera luminosa.

En el largo trayecto de la bola, Omar, con facultades milagrosas, cura a muchos enfermos. Y salva la vida a una princesa joven y bellísima. Ella, deslumbrada y agradecida, se enamora de su salvador.

Desde entonces le sigue a todas partes, desafiando a su padre el rey, y a su pueblo que no perdona el amor de la princesa hacia el anónimo peregrino.

El monarca destierra a Omar y encierra a su hija.

Omar es confinado en una isla desierta en compañía de malhechores, condenado a morir de hambre y de sed.

En la tierra maldita, los desterrados buscan las hojas y las raíces que les salven, hasta que dan con un arbusto cargado de rojas cerezas. El efecto de esos frutos es sobrenatural. Y hasta descubren el procedimiento de tostar los granos y preparar una bebida. Y no sólo sobreviven sino que —siempre según la leyenda— consiguen curar leprosos.

—¿Y después?

—Después... Cuando el rey se enteró de esos hechos maravillosos colmó de honores a Omar, le concedió la mano de la princesa y le regaló un palacio...

EL BASTON QUE DA CAFE.

Otra leyenda de Abisinia reclama para el peregrino Santo Bata Marian la primacía del hallazgo.

Hacia fines del siglo XVII el nómade arribó a la península de Zaguié. Y al margen del lago Tana clavó su cayado en la tierra y arrodillóse a rezar. Y tanto duraron las oraciones que, en ese tiempo, el cayado echó raíces y floreció. Y el fruto fué el **café**.

Según una variante, el cafeto no brotó del cayado sino del lugar donde oraba el peregrino.

Cuenta Andrea Sprecher von Bernegg que en la iglesia de San Jorge, en Zaguié, existe un estandarte que representa al **creador** del arbusto del café: el Santo Bata Marian.

LA SANGRE DE CRISTO CONVERTIDA EN CAFE.

Texeira de Oliveira —apasionado historiador del café— reproduce una parábola de Grimaldo de Carvalho que tiene —sin serlo estrictamente— el hechizo de una leyenda. La transcribimos en una traducción aproximada:

"Jesús caminaba con paso lento y cansado, subiendo el Gólgota, cargando el pesado madero que le martirizaba el hombro.

"Al ver la inconsciencia y la maldad de la turba que le acosaba, Jesús lloró. Su garganta dolorida ansiaba agua y nadie se la ofrecía.

"Haciendo sombra al camino había unos arbustos humildes, que para nada servían y ningún fruto daban. Sus hojas verdes oscuras y alargadas conservaban el rocío de la noche y reverberaban al sol.

"Cuando el Nazareno pasó frente a ellas, una leve brisa enviada por Dios las agitó agradablemente. Unas gotas de rocío alcanzaron el rostro ensangrentado de Jesús, aliviándole el tormento de la sed.

"Un gajo que le rozara suavemente el rostro vertió tres gotas de sangre redondas y brillantes entre las hojas.

"A pesar del inmenso sufrimiento, Jesús sonrió. Y sentenció con voz dulce:

"—Tú no tiene frutos, árbol amigo... Eres por todos despreciado, porque no tienes nada que ofrecer, como no sea el frescor de tu sombra... Los hombres aman solamente las plantas que les son útiles y eso contigo no ocurre... Por eso, de hoy en adelante, tu suerte cambiará. Las tres gotas de mi sangre que en ti tienes se transformarán en frutos... Ellos te embellecerán y te darán amigos. Y ese fruto amainará las furias del corazón y será grato a todos los paladares. Todo el mundo te buscará y servirás a todo el mundo...

"El azote de un soldado estalló con furia y el Mesías siguió rumbo al suplicio.

"Cuando el sol del día siguiente clareó sobre la tierra, veíanse por todas partes los arbustos alegres y erectos, cargados de hermosos y bermejos frutos, que todos comenzaron a probar y a admirar. Era el **café** que nacía...".

Y las leyendas siguen su curso.

CASI todos los hombres son esclavos, por la razón que daban los espartanos de la servidumbre de los persas: el no saber pronunciar la sílaba *no*. Saber pronunciar esta palabra y saber vivir solo, son los dos únicos medios de conservar la libertad y el carácter.

CHAMFORT.

LA filosofía es de raíz anti-histórica. Del porvenir y de lo necesario se vuelve hacia la realidad, siendo ciencia del sentido general de la adivinación. Explica el pasado por medio del futuro, lo que ocurre al revés con la historia. (Observa todo de una manera aislada, en estado natural, sin conexiones).

NOVALIS.

CERBERO

por JULES SUPERVIELLE

PREFIERO —pensaba Plutón— tener un can muy serio y de fuertes mandíbulas antes que una jauría, que estaría ahí ladrando el día entero en el desorden y la confusión. Pero necesito una bestia muy poderosa, dos mandíbulas en lugar de una y tres en lugar de dos. Aprecio mucho mi tranquilidad. Por eso he tenido siempre debilidad por los muertos".

Y Cerbero nació adulto, cosa muy natural tratándose de un monstruo, puesto que el monstruo tiene que servir inmediatamente. La infancia es siempre una pérdida de tiempo.

Hijo del gigante Tifón y de otro monstruo, Equidna, mitad mujer y mitad serpiente, el can infernal pronto se había sentido a sus anchas dentro de sus funciones y su monstruosidad. "No es una familia común la nuestra —pensaba—; tengo por hermanos a la Esfinge, al león de Nemea, a la hidra de Lerna y a la Quimera; solteras estas dos últimas. En cuanto a mí, dirán lo que quieran; no hacemos daño sino a muertos, lo que no tiene gran importancia. Quisiera verlos en mi lugar, con todos los recién llegados que se vienen encima sin cesar, como una epidemia. ¡Y hay quienes creen que reina la tranquilidad entre los muertos!".

Se empezaba a hablar mucho de Hercules, "modelo de todas las virtudes". "Le resulta fácil —pensaba Cerbero—, tiene una linda cara. Su cabeza es pequeña y única. Le sirve para poco. Yo, que tengo tres, reflexiono todo el día, y apenas me adormezco, sueño. Por más que pienso, no sé por qué Hércules tiene mala voluntad a mi familia. Este reconocido asesino ha atacado ya a mi hermano el León de Nemea, hallando el modo de matarlo aunque era invulnerable. Y he aquí que ahora mira con malos ojos a la hidra de Lerna. Pero encontrará quien le haga frente. Mi hermana es una muchacha enérgica, posee más imaginación que él. Por cada cabeza que le cortan le vuelven a crecer diez, lo que hace decir a Hércules que "esto le enseñará a calcular". Pero si tiene la desgracia de herirla, aunque sea levemente, ¡guay de él!, Mi hermana es rencorosa como nadie. Una gota de su irritable sangre envenenaría todo un ejército. Además, su gloria está bien asentada. Es más célebre que Hércules, quien, a fin de cuentas, no es más que un principiante".

Cerbero, por su parte, permanecía en la obscuridad. Sólo trabajaba en los Infiernos, donde el mutismo de los muertos establece, para el Renombre, una muralla de infranqueable espesor. Pero como el alejamiento de los suyos no hacía más que avivar su espíritu familiar, dijo cierto día a Plutón.

— Quisiera ir a visitar a mi hermana.

— Sabes muy bien, amigo, que de aquí no se sale.

— Quisiera ir a visitar a mi hermana —repitió Cerbero con toda la obstinación de sus tres cabezas—. ¿De qué me sirve tener seis ojos, puesto que ni siquiera la conozco?

— Vamos, ladra, amigo —dijo Plutón—; haz ruido. Esto te hará pasar el tiempo. Y a mí no me incomoda.

Y como Cerbero continuaba gruñendo, añadió:

— Tienes que ser razonable, mi pequeña jauría —le dijo el rey de los Infiernos—; saber muy bien que gozas aquí de la consideración general. ¿Qué dirían los muertos recién desembarcados si no fueran recibidos por ti? ¡Sería una falta de atención muy grande para con su desgracia!.

— Quisiera saber cómo hace mi hermana para tener diez cabezas cuando le cortan una.

— ¿De qué te serviría saberlo, mi pequeña jauría, puesto que no tratas sino con muertos? —¡Oh! un muerto es más astuto de lo que se cree.

Por su lado la hidra se lamentaba de no conocer a su hermano. "Pobrecito —decía—, nada más que con sus tres cabezas".

— Rey de los Infiernos —insistía Cerbero—, ¿de qué me sirve tener una familia si es para estar completamente privado de ella? Tengo absoluta necesidad de ver a mi hermana.

— Ten cuidado, Cerbero. Hércules es todopoderoso; odia a los monstruos, y tu hermana se cuenta entre ellos.

— ¿Quieres decir con eso que yo también lo soy?

— ¡Oh, tú! Tú eres un monstruo útil a la sociedad porque perteneces a la policía. Mantienes el buen comportamiento en los Infiernos impidiendo que entren los vivos y que salgan los muertos.

En ese preciso instante, un hombre vigoroso, armado de una maza, se presentó ante Plutón.

— Parece que hay aquí alguien que quiere ver a su hermana.

— ¡Yo! —exclamó Cerbero.

— Señor —dijo Hércules—: ¿Quiere usted permitir a su perro...?

— ¿Y qué hago con mis muertos durante ese tiempo?

— ¡Oh! —expresó Hércules—. Allá arriba el estado sanitario es excelente desde que he limpiado la superficie de la tierra de algunos peligrosos personajes.

Con las cabezas gachas, Cerbero siguió a Hércules.

Allá arriba el tiempo estaba muy hermoso. Era un cálido día del mes de julio.

— Te llevaré a presencia de tu hermana -dijo Hércules a Cerbero- es cerca de aquí, y te pido disculpas de tener que mostrártela en varias veces... Tuve un altercado con ella. He tenido que maltratarla y desparramarla un poco. Mira, aquí tienes un lindo pedazo —dijo, señalando con el extremo de la maza una enorme cosa blanda que aún se movía levemente para quien la observaba con atención. Era algo blancuzco, confuso y sanguinolento, que tenía, aquí y allá, las livideces de la muerte— Y esto también le pertenece y aquel pedazo... Y toda esta sangre diseminada sigue siendo ella. No es muy agradable lo que te estoy mostrando, pero era peligrosa tu hermana y había que actuar con rapidez. En su honor tuve que desplazar varias rocas para fines de aplastamiento.

— ¿No piensan darle sepultura? —dijo Cerbero, para demostrar que sus sentimientos fraternales seguían manteniéndose.

— Pregúntaselo a esos cuervos y a esas águilas. Es a ellos a quienes esto les corresponde ahora.

— Prefiero volver a los Infiernos —dijo Cerbero—. Plutón me espera.

Y sin despedirse, galopó hacia el Erebo, no sin recibir en las costillas como última atención, la maza volante de su guía.

— Y bien: ¿viste a tu hermana? —le preguntó el Rey de las Tinieblas.

— ¡Oh!, no era lo que yo creía.

— Qué se le va hacer, mi pequeña jauría, hay que conformarse: una hermana, una esposa, una madre, nunca son enteramente lo que uno creía.

AL GRAN MARISCAL DE ZEPITA
DON ANDRES DE SANTA CRUZ

LOS que velan del pueblo la cultura,
En misión de existencia peregrina,
Inician el ascenso que depura;
Ascenso en cual el alma se ilumina.

Este concepto expresa con ternura
El Mariscal en norma que fascina,
Pues cultivar deduce que procura
Para todos nobleza y disciplina.

Santa Cruz, que movió pluma y espada,
Ilustra con su nombre victorioso
De una mansión del libro la portada.

El pueblo, muy devoto a su memoria,
Siguiendo ejemplo de un vivir honroso,
De buen saber y actuar hará su gloria.

ABEL ALARCON

EL CINE ESCANDINAVO



Greta Garbo

LOS cineastas nórdicos crean el primer estilo del Séptimo Arte. Desde la proyección de las primeras películas de Mauritz Stiller y Victor Sjostrom —dos hombres de teatro que ingresan en la cinematografía—, se señalan innovaciones que han de conmover el ánimo de cuantos dediquen su fervor o su ambición a la albenda plateada. En las películas suecas se separa la duración y el ritmo, que son distintos para lo dramático y lo cómico; se puntualiza el valor del espacio y del tiempo "no mecánico", se descubren elementos de perspectiva e imagen hasta entonces ignorados aún, por quienes ya gozaban de nombradía internacional; se logran "la expresión y el ritmo de un modo genuino": se muestra "la atmósfera como fusión y homogeneidad lírica de la visión" y se llega "a lo irreal a través de lo real". Tras contemplar unas cuantas películas escandinavas se reconoce su procedencia, pues el tratamiento —en lo espiritual y en lo técnico— es distinto al que se emplea en cualquiera de los otros tres meridianos: Francia, Italia y América del Norte. No se revelan películas por el tema local o por el paisaje. Eso sería fácil. Pues bien, las producciones escandinavas han tenido desde sus primeras películas —"El tesoro (o la hucha) de Arno", "La leyenda de Gosta Berling", "La carreta fantasma", "La casa vieja", "Los desterrados" —hasta las últimas muestras de su valor— "El camino del cielo", "Con la vida en prenda", "La palabra", "Un crimen", "La primera división" — un estilo propio: la atmósfera.

Victor Sjostrom y Mauritz Stiller realizan gran parte de su labor inicial amparándose en la maravillosa mitología escandinava y en los relatos regionales de los escritores que adaptan a su respectiva tierra natal los movimientos literarios que se agitan en las capitales europeas. Desde el "aufklarug" —romanticismo— hasta el sobrerrealismo de la trasguerra anterior, los escritores y los artistas nórdicos recogen la esencia de cada escuela aplicándola a las necesidades espirituales de su campo de acción.

La afirmación espiritual que los daneses denominan "o-dansk Gemyt" —la atmósfera de Dinamarca— y que aparece en su obra literaria sea de la escuela que fuere, es aceptada por los escritores de los cuatro países nórdicos restantes — Finlandia, Islandia, Noruega y Suecia—, y tenida en cuenta o va servir por los dos directores cinematográficos suecos citados. Stiller renueva el ritmo y la imagen conmovedora, que no es lo mismo que "la escena conmovedora", porque aspira a la imagen viva como algo nuevo para el espectador, y Sjostrom se preocupa, antes que nadie, de la introspección cinematográfica, considerando que se debe revelar lo que hay detrás de cada imagen para que ésta no sea un plano superficial.

La literatura de cada una de las regiones nórdicas es pródiga en relatos imaginarios. Suecia suma al mundo de maravillas el lirismo religioso —Escandinavia es un salmo blanco—, y lucha entre la realidad y el ideal. Se frecuentan dioses y hombres como en la mitología griega. Odín es la representación mágica y Carlyle le exige para profundizar en la razón del héroe mítico. Las hadas éddicas envueltas en bancos de niebla están emparentadas a las "meigas" gallegas y a las apariciones bretonas. Su cielo, su mar y su tierra son el paisaje preciso para la leyenda norteña. Desde Adam Oehlenschlager, que a principios del pasado siglo fué el primero en atender los temas mitológicos escandinavos, hasta la presente generación, los escritores del norte se amparan en las tradiciones que unen lo fantasmagórico a la descripción lírica de la naturaleza que les rodea. Y si han tenido su "Molière" —Ludwig Holberg— y su Francois de Villon —Carl Michel Bellman — y su Walter Scott — Igemann — y sus románticos como Grudtvig o Helberg, o combatientes sociales cual Brandés, que de un socialismo científico pasa a exaltar al superhombre nietzscheano, o figuras trascendentales como Andersen, Bjorson, Ibsen, Jacobsen, Gjellerup, Jensen, Unsted, etcétera, todos aplican los conocimientos adquiridos, casi siempre en el exterior, para describir la unidad del hombre con su paisaje y la del hombre con su destino profundamente religioso y lírico. Es mismo "Adam Homo" de Frederick Paludan Müller no es más que la versión escandinava del Don Juan español, "que hace presentir la próxima aparición del Peer Gynt noruego..." En ese rico manantial bebieron los primeros cineastas escandinavos. Escojamos una película —una entre muchas— y analicemos un ejemplo: "Gosta Berling saga" o sea "La leyenda de Gosta Berling", de Selma Lagerlof. La autora confiesa que escribió el relato influída por la lectura constante de Carlyle. En esa narración "que se establece en el Varmland mágico donde se reúnen poetas, pastores, caballeros y artesanos, a la sombra del castillo de Ekeny", Selma Lagerlof acentúa su "dominio de lo episódico y su conocimiento o su intuición del hombre". Un historiador literario dijo del libro (escrito en 1891) que "en esa obra la técnica impresionista consigue transformar las cosas como cambios de luz, proyectándolas en una atmósfera que vacila entre lo natural y lo sobrenatural". Pues bien, eso que se dijo de la obra literaria podría repetirlo un comentarista cinematográfico inteligente ante la producción que Mauritz Stiller realiza entre 1923 y 1924 con el libro citado y que tuvo por intérprete feliz a Greta Garbo. El clima y la atmósfera logradas por Stiller en ésa y en otras muchas películas suecas le dan categoría de descubridor. La silenciosa Greta Garbo, cuando recuerda a su primer director afirma que en "el norte de Europa se le considera como un adelantado, cual D. W. Griffith". "¿No fué él —añade— quien por primera vez usa en Europa el primer plano, la cámara móvil y emplea nuevos y audaces ángulos? Por encima de todo tiene el genio del entusiasmo. La palabra posible le es desconocida y sabe dominar el alma más rebelde".

Por su parte, Victor Sjostrom, se sirve de la alegoría para conseguir la atmósfera en las producciones que dirige. A él se debe la primera versión cinematográfica de "La carreta fantasma", de Selma Lagerlof — y que, dicho sea de paso, tenía más cálida emoción que la francesa— y el sugestivo relato de "Los desterrados", de Johan S. Jensen. Sjostrom se preocupa de reflejar el clima que rodea a sus héroes dando a las cosas esa nota entre lírica y romántica que anima la producción artística de su país. Su labor es un acierto espiritual y Hollywood, al sospechar que el cine sueco decae porque Berlín y Viena —y aún París— atraen hacia sus círculos los prestigios regionales escandinavos ofreciéndoles fama más amplia, reclaman la presencia en California, entre otros valores, de Stiller y Sjostrom. Estos dos, desplazados de su tierra, dejan de ser lo que fueron.

Mientras fueron labradores de su propio predio lograron incluso la creación de un estilo. Ese sentido que Selma Lagerlof da a "la estirpe regional, y aún local, al pasado y la tradición" surge—, rotundo, en las películas que de sus obras hicieron aquellos directores y otros muchos. Se comprueba, una vez más, en la reciente película "El emperador de Portugal", obtenida de una novela escrita por aquella autora en 1914 y que se ha rodado en 1943.

Las tendencias espirituales de la literatura escandinava no han sido olvidadas por los cineastas nórdicos citados y por otros muchos —Christiansen, Schneervoigt, director de "Laila"; Carl F. Dreyer, director de "La pasión de Juana de Arco"; J. W. Brunius, Ubran Gad, A. W. Sanberg y el joven Alf Soberg, director de "Angustia" y "El camino del cielo", etcétera—, quienes se mantienen en los senderos abiertos por los creadores de la atmósfera cinematográfica. Gracias a una literatura descriptiva e iluminada en la cual la alegoría está presente en toda imagen, se obtiene una cinematografía que refleja la atmósfera clara y el ritmo —vuelo y pausa— de la imaginación y la concentración del hombre. Basta contemplar unas escenas de una película sueca o danesa, noruega o finlandesa para advertir la atmósfera y saber que ha sido creada en cualquier galería escandinava.

Recientemente un técnico norteamericano ha dicho que "la industria cinematográfica sueca, también ha demostrado una verdadera promesa en los años pasados; películas como la versión original de "Intermezzo" revelaron un estilo cinematográfico que combinaba suavemente los matices de una belleza amable con el fuego de las situaciones dramáticas". El arte inesperado que es el cine, tiene algo fantástico. Los espectadores de ayer no se acostumbraban a la idea de que los personajes de la mágica albenda fuesen como ellos y el público actual sigue maravillándose de la impresionante tramoya que ofrece en forma visual el universo de sus ensueños.

A los países escandinavos se les debe la revelación de "la atmósfera" cinematográfica. Su estilo "inter - regional" se mantiene Alemania y Rusia son los dos primeros países —acaso por su vecindad— que se aprovechan del descubrimiento nórdico aplicándolo a sus propias cinematografías, y como los movimientos intelectuales al pasar de un país a otro, se transforman. No deja de ser curioso observar como alemanes y rusos adaptaron e hicieron suya la lección escandinava.

El cine confirma nuestra soledad, que es fatal porque la aniquilamos. En las salas oscuras de los cines estamos tranquilos y alejados del resto del prójimo, sobre todo. Nada se exige de nosotros, sino la recepción pasiva, facilitada por adelantos técnicos, de situaciones más o menos familiares que se basan en presunciones consentidas.

/ / /

Pero esos consentimientos son falaces. Falso que las personas de vida incorrecta esperen la redención y sean débiles y buenas (Hollywood), falso que el enemigo sea siempre un monstruo de codicia y de perfidia (Rusia), falso que las brumas, la pobreza, la fatiga erótica, la melancolía, sean por sí solas poéticas (Francia). Los supuestos no pueden existir en las obras de arte, pues no nos hemos puesto de acuerdo sobre lo que queremos hacer, y sólo en los últimos valores morales podemos coincidir. Los films de Estados Unidos y Rusia procuran contagiar ciertas reacciones, ignorando los cuatro siglos de conciencia libre en Europa.

MORAL Y CINE

¿Por qué defiende el cinematógrafo un tipo de vida? ¿Acaso el arte entraña una defensa? No es una defensa, pero sí una invitación. El cine defiende un tipo de vida porque es una industria que se protege y está por encima de los artistas individuales. Sus productos provienen de un acuerdo entre varias personas que han llegado a una resolución sumando y restando intereses de órdenes diversos. Su moral no es sólo mala: carece de ese sentido que respalda los propósitos, aún los erróneos, de un hombre solo. En realidad, para que el cinematógrafo pueda ser un arte digno es necesario que haya un acuerdo fundamental en la sociedad de la cual surge: la crítica no encuentra en él, como en la literatura, una función que desempeñar.

/ / /

Una de las tantas señales de que estamos en una época de multitudes: este arte lo crea la multitud para la multitud, y mal puede uno pedirle fines desinteresados. Nosotros mismos, los que nos gusta el cinematógrafo sin dejar de ser críticos, descansamos en estos mismos acuerdos execrables y nos incomodamos para realizar la crítica que haga justicia a una visión depurada. Necesitamos un arte colectivo, pues lo queramos o no, tenemos las necesidades de la época que estamos viviendo, y somos hombres de la multitud en nuestras tendencias más espontáneas, nuestra irritación ante los ideales que proclaman los films es la de una parte interesada.

/ / /

Este carácter colectivo de la producción cinematográfica se advierte en la función que en ella desempeña la moda. Un film de éxito más que mediano determina una secuela de films que procuran compartir su triunfo, empleando procedimientos que se imitan de los del anterior. ¿Por qué esta servidumbre? Se trata de atrapar una ola de sensibilidad por ciertos temas y escenas mientras ésta dura. Se sirve lamentablemente la debilidad nerviosa del público proporcionándole un alimento del cual todavía no se ha cansado. Hollywood quiere adelantarse a nuestro hastío, y rara vez consulta el fervor antes que el hábito o la resistencia nerviosa.

PATRICIO CANTO.

El Cine Norteamericano

¿NO estará América saturada acaso de riesgos, emociones y aventuras? Un paseo por **Times Square**, punto de reunión de todas las salas donde se proyectan estrenos, lo haría creer así. No se ven más que títulos escalofriantes y de pesadilla. Este es por lo menos el intento del realizador, aunque el resultado conseguido haya sido distinto. Sólo se prometen crímenes, combates o violencias.

Estos films consiguen grandes y hasta extraordinarias recaudaciones. Casi todos son buenos, lo que es ya en sí una razón de éxito. Pero algunos de entre ellos son mediocres. La conclusión que se saca es que es esto principalmente lo que reclama el público americano, aunque al mismo tiempo parezca fatigado de los relatos de guerra.

No basta la objeción de que necesita una válvula de escape su vida monótona y gris. Sin hablar de las innumerables y repetidas emociones de la política internacional, el público americano tiene además bastante distracción espeluznante con la lectura de los diarios, donde se da fe suscinta y detalladísima, con toda clase de pormenores, de la cotidiana cosecha de crímenes, violaciones y robos cuyo número supera en la actualidad todo lo conocido anteriormente en los Estados Unidos. Hoy en cambio, hasta los excombatientes aspiran a la calma y la tranquilidad.

¿De dónde procede, pues, esa afición a los films que escalofrían o pretenden escalofriar? La razón es difícil de determinar. Si los soldados americanos han conocido perfectamente la guerra, el público americano no la ha "sentido". Poco a poco la va conociendo a través de los innumerables libros, relatos y conferencias que se pronuncian y publican. Hasta la guerra en sí misma, esto es el combate propiamente dicho, el matemático bombardeo de una formación de aviones pesados, va perdiendo interés, ya que los films de actualidad dan índices técnicos.

Pero aquello que podríamos denominar el "corolario" de la guerra tradicional: el espionaje y la resistencia, que posee la inmensa ventaja de permitir a los directores el intercalar las escenas de amor más inverosímiles, es algo que entraña la emoción de la aventura, que cada espectador pudo haber vivido en persona... de no haberse encontrado del otro lado del Atlántico.

La guerra "ultramarina" ha dejado cansados de viajes a los norteamericanos para bastante tiempo. Tras haber sido trasladados a un gran número de países de tres o cuatro continentes y en todas las latitudes, los norteamericanos, persuadidos en la actualidad de que ningún país vale lo que el suyo, quieren quedarse en casa sin oír hablar más que lo imprescindible del extranjero, ese conjunto de curiosas regiones que no producen más que guerras.

Sin embargo, entre los grandes problemas planteados por la reanudación de la exportación de films norteamericanos se encuentra el de saber si los temas locales bastarán por sí solos para competir, en el mercado mundial, con los temas internacionales que adoptan otros centros de producción cinematográfica.

Por otra parte, es evidente que la inercia es la clave de por qué aun sigue el público llenando las salas donde se proyectan films de terror o de guerra, a pesar del advertible cansancio que tales temas han de producir fatalmente.

En ese sentido están mejor orientados los productores italianos, ingleses y franceses que han vuelto a los grandes temas de siempre y en algunos casos iniciaron nuevas etapas temáticas para el cine.

No obstante, creemos que el cine norteamericano ha de recuperar muy pronto, tanto por la enorme fuerza de que dispone actualmente como por su magnífica tradición.

Y el hecho de verse acuciado a cambiar el estado actual de la industria cinematográfica más grande del mundo, por competidores cada vez más pujantes, ha de significar, sin duda alguna, un importante acontecimiento en la evolución de la cinematografía de nuestros días.

EXPERIENCIA

DURANTE una de las visitas que Thomas Mann hizo al continente europeo, le preguntaron si prefería que lo recibieran en su casa los ingleses o los franceses.

—Prefiero recibir en mi casa a los franceses, y que me reciban en la suya los ingleses —repuso el maestro.

REFLEJO

Dijeron una vez a Dorothy Thompson —esposa de Sinclair Lewis durante muchos años— que a las mujeres feas no les gustaban los espejos.

—A los espejos tampoco les gustan las mujeres feas —contestó la escritora.

IRONIA Y LETRAS

NUTRICION

Una pastelería parisiense anunciaba un dulce "a la Mauriac". Pidiólo el crítico Robert Kemp y el repostero se disculpó explicando que el potaje estaba frío y que debía servirse caliente...

—No se preocupe —dijo Kemp—. Es mejor tomar la gloria en frío; lo que importa es el sabor.

PALETA

La prensa francesa publicó la fotografía de una ceremonia oficial celebrada en Tokio, en la cual aparece el famoso pintor Foujita, largo tiempo asiduo de Montparnase.

Foujita se ha casado tres veces —dicen que sin divorciarse ni una. Fernande Barr y, que fué su esposa durante quince años, refiriéndose a ese lapso de su vida, no desaprovechó la ocasión de disparar la siguiente flecha:

—Ese fué mi período amarillo.

MAL EJEMPLO

Claude Aveline ha publicado un extenso sumario de textos escogidos de Anatole France, muchos de los cuales son una encendida defensa de la verdad.

Tanto más asombroso cuanto que en "Le lys rouge" y en varios artículos polémicos, el popular novelista hizo el elogio de la mentira. Este párrafo suyo es la mejor prueba:

"La mentira tiene mucho más fuerza persuasiva que la simple verdad. Es maleable, dúctil, extensible: encuentra con mayor facilidad oídos complacientes y se presta a todos los usos. La verdad permanece simple y aislada...".

NOTAS CIENTIFICAS

Einstein y Schopenhauer

REPETIDAS veces ha dicho Albert Einstein que él no es sino un físico, y que no se ha propuesto descifrar enigmas metafísicos. Ha manifestado, además, que no participa de las conclusiones que algunos filósofos han inferido de la teoría de la relatividad, y se ha opuesto en particular al idealismo subjetivo de pensadores relativistas como Eddington y Jeans. A pesar de su apartamiento sistemático de la filosofía, Einstein ha expresado categóricamente sus vistas sobre algunos problemas filosóficos, y algunas veces se ha adherido, con complacencia, a opiniones de Schopenhauer. Pero esta adhesión no va muy lejos: hay diferencias fundamentales entre la cosmovisión de Einstein y la de Shopenhauer. Señalaremos a continuación algunas de sus coincidencias y discrepancias.

Para Einstein no hay teoría eterna en la ciencia; los conceptos físicos son creaciones libres del espíritu humano y no están, por más que parezca, unívocamente determinados por el mundo exterior. La ciencia no es sólo una colección de leyes, un catálogo de hechos sin mutua relación: es una creación de la mente humana con sus ideas y conceptos libremente inventados. Einstein se adhiere al pensamiento de Kant, compartido por Schopenhauer, según el cual las leyes científicas contienen no solamente resultados de la experiencia sino también un elemento provisto por la razón humana. Pero, contrariamente a Kant y Schopenhauer, Einstein rechaza todo apriorismo, y sostiene que la razón humana no puede, por sí misma, ser [illegible]tes, y que sean, en consecuencia, inmutablemente válidas.

Según Einstein, sin la creencia de que es posible asir la realidad con nuestras construcciones teóricas, sin la creencia en la armonía interior de nuestro mundo, no podría existir la ciencia. Einstein admira la armonía y la regularidad de los hechos naturales, y dice que en ellos se manifiesta una razón tan sublime que todo lo que es consciente del pensar humano y del orden mundial no es más que un débil y nimio reflejo de aquello. En cambio, para Schopenhauer, la esencia del mundo no es un principio lógico, sino un principio absolutamente irracional: la voluntad ciega, que no proviene del conocimiento y que es anterior a éste: el conocimiento, por su naturaleza y origen, es secundario, y su fin es servir a las intenciones individuales.

El mundo se presenta a Einstein pleno de sentido. "¡Qué admirable y digna de atención —dice— es nuestra situación, la de hijos de esta tierra! Cada uno de nosotros se halla aquí para cumplir una breve visita. No sabemos con qué fin, pero a veces creemos sentirlo. Empero, desde el punto de vista de la vida cotidiana, y sin reflexionar con más profundidad, sabemos lo siguiente: estamos en la Tierra para los demás, y, en primer lugar, para aquellos de cuya sonrisa y bienestar depende plenamente nuestra propia dicha".

La vida entera es, para Schopenhauer, un impulso ciego, sin fin ni razón. Pero también el filósofo de la voluntad se acerca con amor a sus semejantes, por cuanto piensa que la piedad es el fundamento de la moral, y opina que ella es la base de toda justicia espontánea y de todo verdadero amor a la humanidad. Estos sentimientos se deben, según Schopenhauer, a que todo individuo se reconoce a sí mismo en otro individuo.

"No creo en la libertad de los hombres —dice Einstein—, tomándola en el sentido filosófico de la palabra. Cada uno obra y procede, no sólo bajo una coerción exterior, sino también en la medida de ciertas necesidades interiores. La sentencia de Schopenhauer: "Aún cuando el hombre puede hacer lo que quiere, no puede, sin embargo, querer lo que quiere", ha penetrado vivamente en mi espíritu desde mi juventud al verme en presencia de las exigencias de la vida, y siempre me sirvió de consuelo, a la vez que de inagotable fuente de tolerancia. Este conocimiento suaviza el sentimiento de responsabilidad —que actúa en forma paralizadora—, obrando en sentido de convencernos que no debemos tomarnos demasiado en serio nosotros ni a los demás; lleva hacia una concepción de la vida que también permite en forma especial el humorismo".

Se debe advertir, sin embargo, que para Schopenhauer la voluntad es absolutamente determinada como fenómeno, y absolutamente libre como cosa en sí. La libertad es, según este filósofo, invisible en el mundo de la experiencia, pero existe en esa realidad misteriosa que, colocada fuera del tiempo, puede ser pensada como la esencia interior del hombre en sí. Gracias a esta libertad, todas las acciones del hombre son verdaderamente su propia obra.

También se adhiere Einstein a la opinión de Schopenhauer según la cual uno de los motivos más poderosos que llevan hacia el arte y la ciencia es la huída de la vida cotidiana con toda su dolorosa crudeza y su vacío desconsolador, un alejamiento de las cadenas de los deseos propios, constantemente, variados. "Los ideales que alumbraron mi camino —afirma Einstein— y me infundieron alegre ánimo para vivir fueron siempre el **bien, la belleza** y la **verdad**. Sin la sensación de estar de acuerdo con los que piensan de la misma manera, sin la ocupación de lo objetivo, de lo eternamente inalcanzable en el mundo del arte y en la investigación científica, la vida me habría parecido vacía, desprovista de sentido". Y agrega: "Lo más hermoso de la vida es lo insondable, lo que está lleno de misterio. Es éste el sentimiento básico que se halla junto a la cuna del arte verdadero y de la auténtica ciencia. Quien no lo experimenta, el que no está en condiciones de admirar o asombrarse, está muerto, por decirlo así, y con la mirada apagada".

Señalemos una última muestra de la simpatía de Einstein por Schopenhauer: el primeramente citado califica de maravillosos los escritos en que el segundo reseña los componentes de la religiosidad cósmica en el budismo. Pero Einstein dice: "El conocimiento de que existe algo impenetrable para nosotros, de que hay manifestaciones de la razón, de la conciencia más honda y de la belleza más deslumbrante, accesibles a nuestra conciencia sólo en sus formas más primitivas, todo este saber, conocer y sentir, da origen a la verdadera religiosidad; en este sentido, y sólo en él, pertenezco a los hombres profundamente religiosos". Rechaza Einstein toda concepción antropomórfica de Dios y no concibe que un individuo sobreviva a su muerte corporal.

Schopenhauer ve una conformidad entre su doctrina filosófica y el budismo, pero a su juicio la verdad suprema, la más importante que pueda existir, se encuentra tanto en el budismo como en el brahamanismo y en el cristianismo; y es la que enseña la necesidad de ser redimidos de una existencia condenada al dolor y a la muerte, mediante la negación de la voluntad de vivir. Considera que en este sentido dichas religiones son los vasos sagrados en los cuales se conservó en forma apropiada a la inteligencia de las masas, y propia también para su transmisión al través de los tiempos, esa verdad conocida y enunciada desde hace millares de años, acaso desde el origen de la humanidad, peró que eternamente será para la multitud una doctrina esotérica, un misterio.

En cuanto a la permanencia del individuo más allá de la muerte, piensa Schopenhauer que Kant, en su gran doctrina sobre la idealidad del tiempo, da la más acabada solución de esta cuestión. Comenzar, terminar, durar, son otras tantas nociones que toman su significación exclusivamente del tiempo,, y que no tienen valor sino presuponiéndose al tiempo, el cual, como el espacio, sólo está en nuestros sentidos, y fuera de ellos no tienen realidad alguna. Manteniendo la diferencia entre el fenómeno y la cosa en sí, podemos afirmar que el hombre es pasajero en cuanto fenómeno, pero que su esencia íntima permanece intacta y es indestructible.

Concuerda con la cosmovisión de Einstein su ingénita bondad; su horror a toda forma de crueldad, su natural sencillez y afabilidad con todo el mundo, su modo infantil y seguro a la vez y su afición a la música (interpreta en el violín, preferentemente, a Bach y Mozart). Pero hay en él una mezcla de timidez y melancolía. "Soy un verdadero y auténtico viajero solitario —ha dicho—, y no pertenezco por completo al Estado, ni al hogar, ni al círculo de amigos y ni siquiera al círculo familiar más estrecho. Experimento, frente a todos estos vínculos, una sensación de extrañeza y la necesidad de soledad, de aislamiento, una sensación que va en aumento con el curso de la edad. Siento agudamente —aún cuando sin comprenderlo— los límites que me separan de la comprensión y del entendimiento de los demás". Einstein se siente más feliz entre los niños, a quienes entretiene y divierte, provocándoles muestras de ruidosa alegría. Tal es este hombre, de suaves ojos castaños y cabellera de "aurora borael", que el catorce de marzo último cumplió setenta y cuatro años, y que en Princeton continúa dedicado a sus investigaciones científicas.

TEODORO SANCHEZ DE BUSTAMANTE